

EL ATENTADO A CARRERO BLANCO: LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA VISTA DESDE ITALIA (*OGRO*, PONTECORVO, 1979)

LUDOVICO LONGHI

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: Con *Ogro* Pontecorvo regresó al *istant movie* político. El término se refiere a una corriente dentro del cine italiano de las películas producidas con rapidez que aprovechan el interés público en los acontecimientos recientes. En este caso, el director italiano trabajó en el asesinato del almirante Carrero Blanco, sucesor del dictador español Francisco Franco.

Palabras clave: cine político, Transición española, terrorismo

Abstract: With *Ogro* Pontecorvo moved back to the political instant movie. It refers to a current of quickly produced films within Italian cinema that exploits public interest in recent events. In this case the Italian director worked on the murder of the admiral Carrero Blanco, the Spanish dictator Francisco Franco's successor.

Keywords: political cinema, Spanish transition, terrorism

En su escasa filmografía, el director italiano Pontecorvo ha demostrado ser el más valiente y firme seguidor de una personal firmeza ideológica. Con extremo rigor había asumido el legado de su gran maestro Rossellini. Seguía, en este sentido, el eslogan famoso del personaje de Bertolucci, interpretado por el actor Amico en *Prima della rivoluzione* (1964): “¡no se puede vivir sin Rossellini!”

Si Amico confesaba haber visto *Viaggio in Italia* (1953) 14 veces, Pontecorvo, por su parte, había declarado haber sido literalmente fulminado por la visión de *Paisà* (1946) en París. Se trataba del Rossellini más crudo y directo. No siempre el director romano había sido fiel a su ascetismo estilístico. A menudo su rigor había entrado en contradicción con la

incertidumbre moral propia de su oportunismo jesuita (Brunetta, 2007:253). Sin embargo las imágenes de *Paisà* mostraban como, en distintos lugares italianos, frentes militares clandestinos organizaban acciones de guerrilla urbana contra los asesinos nazi-fascistas. Esta era la mejor manera para analizar y devolver a la gran pantalla la esencia del tentativo de rescate de los oprimidos contra sus verdugos. Subraya Pontecorvo: “Siempre he dicho que me considero deudor de dos grandes directores: Rossellini, porque adoro su capacidad de convertir en inmediatamente creíble y absolutamente verdadero todo lo que ponía delante de la cámara. Y Ejzenštein por la potencia de sus imágenes. Parece una afirmación contradictoria porque en efecto hay un abismo entre el sentido de verdad de Rossellini y la potencia de las imágenes de Ejzenštein. Sin embargo los dos me gustan y me he sentido influenciado por ambos en todas mis elecciones estilísticas y temáticas” (Martini, 2005:19).

Como su otro maestro soviético ha practicado compromisos mínimos solo en ámbito expresivo y solo en sus primeras pruebas. *La grande strada azzurra* (1957) y *Kapò* (1959) permiten que el matiz melodramático amolde la inflexibilidad de las premisas ideológicas. Se trataba de una lectura personal de las nieblas del *Potemkin*: es decir, del recurso *ejzenšteiniano* de reapropiación revolucionaria de los sistemas de producción burgueses. Una estrategia eficaz a sus proposiciones didácticas, y coherente con la herencia rosselliniana: “Pontecorvo siempre ha sido fiel al principio de realizar sus películas optimizando rigurosamente sus recursos productivos. De hecho su parca producción cuenta solo con cinco títulos rodados a grande distancia temporal el uno del otro [...] Desde *La batalla de Argel* (1966) Pontecorvo se concentra en momentos históricos contemporáneos o reciente que poseen intenso valor revolucionario [...] Junto con su guionista dirige su interés hacia esporádicos tentativos de rebelión, circunscritos y fallidos episodios de guerrilla que a la larga inauguran el despertar de la conciencia colectiva de un pueblo” (Brunetta, 2007:253).

El contexto político izquierdista italiano (prescripciones del PCUS inflexibles hasta la abertura berlingueriana) rechazaba cualquier intento de pulsión revolucionaria fuera del PCI. Así que Pontecorvo se veía obligado a explicitar los ideales utópicos de justicia social a través de historias exóticas. Lejanas geográficamente, pero cercanas metafóricamente como el México de Ejzenštein o el Berlín de *Germania anno zero* (1948). Otra vez Ejzenštein, otra vez Rossellini. El empeño con el cual pensaba seguir las lecciones de los maestros lo había llevado hacia un cine ideológicamente muy determinado. Un cine donde las relaciones entre personajes están determinadas por sus condiciones sociales. Un cine épico, coral, *engagé*, como apuntaba la crítica del *New Yorker* Kael: “Pontecorvo realiza un cine de pasión ardiente que enciende intensamente los sentimientos del público. Es un tipo de marxista muy peligroso: “un poeta marxista” capaz de

convencer al espectador burgués que la revolución en algunas condiciones es algo necesaria” (Bignardi, 2009:140).

El currículum lo ascendía a candidato ideal para realizar la versión cinematográfica de un hecho histórico tan decisivo para España como el atentado contra Carrero Blanco. La propuesta había llegado (gracias a la mediación del amigo común Pirro) bajo presiones insistentes de la militante progresista Eva Forest. Ésta acababa de salir de la cárcel acusada de propaganda clandestina y de connivencia con los terroristas vascos. Se había encontrado en su habitación un manuscrito con correcciones autógrafas de *Operación Ogro* (del cual en efecto ella era autora bajo el pseudónimo de Julen Agirre) y por ello había sido acusada de haber dado apoyo logístico y haber facilitado una comunicación fluida entre la dirección de ETA y sus comandos (De las Heras, 1977).

También Pontecorvo había sido mensajero secreto, heraldo oculto de comités clandestinos. Concretamente, desde el verano de 1942, había sido encargado por Amendola y Negarville (ilustres miembros del PCI) para que mantuviera los contactos entre los grupos de partisanos de Toulouse, Marsella y Milán. En la capital lombarda había dirigido (junto con Ingrao) la redacción lombarda de *L'Unità*. En 1944, durante los meses más feroces de la ocupación nazi, se había convertido en el primer ayudante de Curiel, alias comandante *Barbieri*, importante figura de la Resistencia Italiana, audaz valiente y muy culto. Su consigna principal era la de hacer confluir todos los núcleos antifascistas en la formación unitaria del *Fronte della Gioventù*: grupo que en caso de urgencia fuera capaz de organizar y actuar acciones rápidas y puntuales. A un director de tan intensa militancia en la lucha clandestina, no tenían que haberle sonado con desafinada disonancia las palabras del comunicado de ETA: “La Organización revolucionaria socialista vasca de liberación nacional Euskadi Ta Askatasuna asume la responsabilidad del atentado que hoy, jueves 20 de diciembre de 1973, ha producido la muerte de Carrero Blanco, Presidente del actual Gobierno español. A lo largo de la lucha, en Euskadi Sur y en el resto del Estado español, la represión ha demostrado claramente su carácter fascista deteniendo, encarcelando, torturando y asesinando a quienes combaten por la libertad de su pueblo. [...] La operación que E.T.A. ha realizado contra el aparato de poder de la oligarquía española, en la persona de Carrero Blanco, debe interpretarse como justa respuesta revolucionaria de la clase trabajadora y de todo nuestro pueblo vasco a las muertes de nuestros nueve compañeros de E.T.A. y a la de todos los que han contribuido y contribuyen a la consecución de una humanidad definitivamente liberada de toda explotación y opresión. Carrero Blanco (un hombre “duro”, violento en sus planteamientos represivos) constituía la pieza clave garantizadora de la continuidad y estabilidad del sistema franquista; es seguro, que sin él, las tensiones en el seno del poder entre las diferentes tendencias adscritas al

régimen franquista (Opus Dei, Falange...) se agudizaran peligrosamente. Por ello consideramos que nuestra acción llevada a cabo contra el Presidente del Gobierno español, significará sin duda un avance de orden fundamental en la lucha contra la opresión nacional y por el socialismo en Euskadi y por la libertad de todos los explotados y oprimidos dentro del Estado español. Hoy los trabajadores y todo el pueblo de Euskadi, de España, de Catalunya y de Galicia, todos los demócratas, revolucionarios y antifascistas del mundo entero han sido liberados de un importante enemigo. La lucha continua. ¡Adelante por la liberación nacional y por el socialismo!” (Forest, 1994:279-281).

El mismo Pontecorvo había experimentado la prepotencia del régimen franquista en forma indirecta pero intensa en el mayo de 1969. Al acabar la larga y difícil postproducción de *Quemada* (así se tenía que llamar ya que el argumento se desarrollaba en las Antillas españolas, a pesar de haber sido rodada en Cartagena de Indias, Colombia) el gobierno dictatorial había comunicado a la United Artists su malestar por el hecho que se representasen a los españoles como colonizadores despiadados. El ministro de información y turismo Manuel Fraga en persona (Riambau, 1990) había reafirmado que si no se tomaban medidas adecuadas, se bloquearía la circulación de la película (y de todas aquellas distribuidas por la United Artists) en España y en toda la América Latina de habla castellana. Así con un *escamotage*, Pontecorvo decide añadir una pequeña “i” al título para transformar en colonia portuguesa la isla que fue quemada para vencer perpetuamente las resistencias o rebeliones de los indígenas. Gracias a una repentina operación de doblaje (recuerdo que el film que ya poseía su montaje definitivo para Europa, padece un recorte de 20 minutos en la distribución USA) los personajes hablan un extravagante *patois*: una mezcla incompleta de brasileño mal hablado e dialecto véneto. Incluso las banderas se transforman (gracias a la *truca*) en insignias lusas. Pero ahora con *Ogro*, (en acuerdo con la perspectiva de contemporaneidad del argumento) la dictadura había desaparecido y con ella la ceguera de la censura. Pontecorvo podía volver a aplicar la lección rosselliniana. Podía volver a la fórmula de *La batalla de Argel*. Podía tornar a reafirmar la convicción que una noticia de crónica reciente (recreada a través de la ficción) puede detener un alto poder cognoscitivo. El hecho de reconstruir importantes eventos en situ y de forma casi instantánea (es decir cuando todavía colores y emociones están vivos en el lugar originario donde todo ocurrió) podía animar al público. Lo podía empujar hacia una reflexión dialéctica de forma eficaz y rigurosa. Más directa que un reportaje. Era la misma receta que (como se decía antes) había usado Rossellini en *Alemania año cero*. Era la fórmula que el director pisano con su espíritu de reportero, había aplicado al análisis y a la reconstrucción diegética de conflictos sociales invariables a cualquier latitud. En el ya nombrado *Quemada* (1969) Pontecorvo había ilustrado (con

moderación intelectual) como el apoyo al sublevamiento de los esclavos de una colonia portuguesa contra la élite colonial blanca, formaba parte de una precisa estrategia de países (en este caso el Reino Unido) sólo nominalmente democráticos. En *La batalla de Argel* (film de 1966, casi simultáneamente con el golpe de estado de Boumédiène) Pontecorvo había recreado, en situ, el origen y la capitulación del FLN argelino. Una derrota que había concienciado a los autóctonos de la existencia de un espíritu nacional que tras el momentáneo fracaso había resurgido en la exitosa huelga plebiscitaria de 1957. El episodio narrado por Eva Forest le daba la misma oportunidad. Le permitía revivir, con profunda participación, el sentimiento de lucha coral. Recordar, respirar de nuevo el entusiasmo de la batalla colectiva, el conjunto de emociones probadas con un único latido de corazón por una entera masa de seres humanos.

Antes de redactar el libreto, Pontecorvo conduce un intenso trabajo de documentación. La imagen que en Italia se tenía del pueblo vasco era únicamente la de incansables y decididos luchadores antifascistas. Nada se sabía de la problemática política específica; nada se sabía de su lucha por la emancipación nacional. Además, había enviado un equipo entero de colaboradores en el País Vasco francés, San Sebastián y Bilbao. Querría comprender lo que había detrás de la violencia política. Descubrir todas las frustraciones ocultas que se ocultaban detrás del comportamiento extremo y violento de unos individuos y de su pueblo: “Los guerrilleros nacionalistas vascos, bien entendido que son nacionalistas de inspiración socialista, realizaron aquel día el atentado político quizás más sensacional de todos los tiempos. [...] Su primera intención era secuestrar al almirante Carrero Blanco [...] y] la puesta a punto del golpe duró seis meses [...] El almirante] que siempre fue la eminencia gris del fascismo español, fue nombrado primer ministro y, en lugar de un simple guardaespaldas, obtuvo una numerosa escolta. Era imposible, pues, llevar a cabo el secuestro. Aunque, según me he enterado, la personalidad de los vascos, es tal que aseguran que son capaces hasta de secuestrar la luna...” (Roca-Sastre, 1976:25).

Operación Ogro relata la crónica del atentado al almirante Carrero Blanco. El argumento se organiza alrededor de Txabi, un militante de ETA, un ex cura obsesionado por la búsqueda de lo absoluto. En 1978 (en pleno proceso de Transición democrática) Txabi todavía no ha abandonado la lucha armada. Está en desacuerdo total con su mujer Amaïur y sus compañeros Izarra, Iker y Luque que en nombre de su antigua hermandad intentan alejarlo de los propósitos extremistas. En un largo *flashback* revive su entrega a la militancia. Cuando eran niños habían sido reprimidos en su autonomía lingüística y cultural. Durante la adolescencia habían sido perseguidos por escribir mensajes subversivos en los muros; llegados a la edad adulta planifican el secuestro de Carrero Banco para tratar con el gobierno franquista la liberación de 150 presos políticos. Los cuatros

ejecutores se instalan en Madrid para estudiar los hábitos del político, que son muy rutinarios. Cuando el plano parece estar a punto, Carrero es nombrado Presidente del Consejo de Ministros. El consecuente aumento de la escolta obliga a un cambio de planes. El comando central de ETA decide pasar del secuestro al asesinato. La preparación del atentado es minuciosa, larga y exitosa. Ahora en 1978 Txabi no cree que la evolución democrática pueda realmente cambiar el *status quo*. En un raid terrorista contra dos guardias civiles es herido a muerte. Sus antiguos compañeros acorren al hospital a su lecho de muerte: “*Ahora me daréis la razón*”, dice el herido. Pero los amigos no han cambiado de idea y [... Txabi] no consigue entenderlo. Ellos creen en el proceso de transición, creen que el ser humano pueda cambiar. *Dios pretende mucho pero a cambio da la vida eterna ¿con qué coraje vosotros pedís a los demás la paciencia deshumana de seguir esperando?*. Los compañeros siguen negándole la razón y Txabi muere en sus brazos” (Ghirelli, 1978:95).

Los compañeros siguen negándole la razón, Pontecorvo (y los guionistas Pirro y Arlorio) también. En las intenciones del director, *Ogro* debía ser un *Instant Movie*. Tenía que explicar al público italiano la fase contemporánea de la Transición democrática española. Su difícil y paulatina conquista de los derechos civiles; el tentativo de un pacto de cohesión social que amnistiaba la antigua violencia fratricida. *Ogro* (como decía el maravilloso personaje del paleta sindicalista) tenía que atestiguar el compromiso constante; el trabajo de todos los días; la organización. Conseguir cada vez más apoyos, tratar de cambiar la cabeza de la gente poco a poco, día a día. Un trabajo sucio, durísimo, desagradecido, fácilmente despreciable. Pontecorvo y sus guionistas creen en la acción colectiva, con el máximo de gente posible y para el máximo de gente posible. Es justo cuanto señala una recensión anónima de *El Periódico* para el estreno español: “¿Cuáles son entonces las aportaciones al conocimiento y/o interpretación de este caso crucial? Pues un episodio con un albañil huelguista para sugerir que no solo ETA ha batallado por la libertad y muchas otras son las formas de lucha” (05-06-1980).

“Esta película se desarrolla en dos épocas cercanas pero muy distintas”, recitaba el rótulo de apertura de la versión española. Un marco que se sitúa en la actualidad, un tiempo prácticamente simultáneo al rodaje. Es decir un periodo en el cual ya se habían celebrado las elecciones generales y la Constitución española estaba a punto de ser aprobada. Aquí se inserta el tiempo del flashback, cuando España aún vivía en la dictadura fascista y ETA planeaba el magnicidio del almirante Carrero Blanco. Se trataba de explicar un momento en el cual gran parte de las fuerzas progresistas españolas veían ETA con simpatía. Para que fuese más claro al público transalpino (que poco sabía de la cuestión vasca y tampoco mucho, en general, de la reciente historia española) Pontecorvo había decidido empezar la película con un incipit al puro estilo *News on the March*. Era

necesario que entrase en contexto de los hechos. Así que Pontecorvo piensa adoptar un matiz pedagógico, quizás demasiado esquemático, pero coherente y funcional a la voluntad de hacerse entender. Recuerda el periodista Filippini que “cuando realizó *La batalla de Argel*, Pontecorvo era un director realista. Cuando ha rodado *Ogro* se ha convertido en un pedagogo. Pero la pedagogía no sirve si obvia lo esencial de la realidad es decir su concreta perversión. De hecho frente al terrorismo opone solo un suspiro de reproche. No hay que exagerar las responsabilidades de Pontecorvo. Su película es el resultado de una cultura que antes era realista, marxista, materialista y muchas cosas más. Y que ahora se ha convertido en decoro y respetabilidad: cultura ideológica, reprensora, idealista educadora” (1979).

Entonces la traducción cinematográfica (filtrada a través de una visión italiana) prefiere informar antes que problematizar; ilustrar antes que suscitar un debate. Paralelamente a la tendencia (a veces excesivamente evidente) de demostrar una tesis, Pontecorvo (con la ayuda de sus colaboradores) subraya una clara intención de romper la superficialidad, de superar el maniqueísmo. Un camino indicado, una invitación a la reflexión porque la tarea del buen docente es ilustrar. Por ello *Ogro* principia con escenas de repertorio: se abre con tomas del funeral de Franco, ceremonia religiosa y pomposa. Siguen manifestaciones de júbilo en la calle, imágenes de una nación que se activa para asumir nuevas responsabilidades, elegir a sus representantes, cuidar su presente y su futuro. Una realidad imaginada, a veces soñada en las tinieblas de la clandestinidad, en la oscura resistencia de muchos mártires antifascistas. Luchadores por la libertad, gran parte de ellos vascos. Y del mismo modo que la *ouverture* de *Casablanca* llevaba a los espectadores a Marruecos, *Ogro* los envía a la península ibérica. Aparece un mapa de las Españas. La mirada se congela sobre una de ellas: la más norteña. Todas las imágenes son montadas al compás del explicador en *off*: “España 1975, muere Franco después de cuarenta años de dictadura. En estos cuarenta años el fascismo ha encerrado en las cárceles españolas más de un millón de prisioneros políticos y muchísimas han sido las condenas a muerte pronunciadas por los tribunales españoles. Ahora, por fin, España mueve sus primeros y difíciles pasos en la vía democrática. Por fin los derechos civiles y políticos, las libertades de opinión, de prensa y de voto han sido devueltos a los españoles. Se tendrá que esperar, todavía, dos años más, para que sean puestos en libertad los últimos prisioneros políticos. Muchos de ellos son vascos. Los vascos han luchado durante cuarenta años al lado de aquellos que han combatido por la libertad, porque el fascismo era el enemigo común. Pero la cuestión vasca es muy antigua y compleja: los vascos viven dentro de los confines geográficos de España, sin embargo son también una etnia con su propio idioma, su propia tradición y cultura.

Un pueblo que sobre todo reivindica el reconocimiento de su propia identidad nacional” (Gatti, 2008).

Una introducción instantánea, manifiestamente didáctica de inspiración rosselliniana. Casi una declaración de intenciones en plena sintonía con el autor de *Roma città aperta* (1945) con su capacidad de analizar y devolver a la gran pantalla la esencia de la realidad. En este sentido Pontecorvo condive la misma idea que el poeta romántico Novalis: “una buena historia puede surgir solo de fuentes que a su vez sean ellas mismas buenas historias”. Y la misma autora de la fuente originaria explica al periodista Filippini: “Había muchos que querían escribir el libro, por ejemplo también García Márquez. Me lo propusieron y yo dije que sí. El contacto se realizó a través del comité. Yo dije que sí. Alguien me vino a buscar en un punto de Guipúzcoa. Me cargó en un coche, me puso un par de gafas opacas para que no pudiera ver nada y me llevó a un punto desconocido de Vizcaya [...] Los cuatros miembros del comando tenían un aire joven vivaz, inteligente. Digamos que más o menos los he visto. Todo el texto ha sido grabado en una cinta. No admito haberlo hecho yo. He hecho solo de redactora. Luego, unos meses después de la publicación del libro, me arrestaron, me torturaron. No por sospechar de ser yo la autora sino por mi solidaridad con los vascos. La imputación era gravísima, propaganda clandestina. Más tarde dijeron que se habían equivocado. Salí de la cárcel el 1 de junio de 1977, después de dos años y nueve meses. No podía aprovechar la amnistía porque no había sido procesada. Me sacó la lucha popular: una huelga general de seis días y de tres millones de personas que pedían la liberación de veintisiete vascos (yo incluida). Hemos sido los últimos vascos en salir de la cárcel. La huelga causó seis muertes y nadie ha hablado de ello. Para los vascos vale la ley del silencio” (1979).

El relato está lleno de aventuras trepidantes, acciones espectaculares, disfraces y pelucas, robos en las armerías de la guardia civil. El vuelo final de Carrero Blanco pasa casi en segundo término ya que la parte más intrigante es toda su preparación. Hacia las nueve y media de la mañana del 20-D, una tremenda explosión había asustado a los vecinos del elegante barrio madrileño de Salamanca. En la calle Coello entre una cortina enorme de polvo y tierra, se había abierto un espantoso cráter. Un agujero enorme totalmente vacío. Los primeros testigos pensaban en una detonación debida a un escape de gas. Pero rápidamente los padres jesuitas de la iglesia de San Francisco de Borja vieron aterrizar la Dodge negra de Carrero Blanco. Había sido una potente carga explosiva colocada con minuciosa preparación técnica en un punto extremadamente preciso. Plantada, en túnel subterráneo que atravesaba la calle a partir de un sótano del número 104; enterrada en una zona de máxima vigilancia, cercana tanto a la casa de la víctima como a las embajadas británica y estadounidense. *Le Monde* del día siguiente hablaba de un golpe de una brutalidad sin precedentes, de desafío

al régimen dictatorial: “Tomando como objetivo al almirante Carrero Blanco, con una puntería y violencia que dejan desconcertada toda la opinión pública, los autores del atentado han individuado el símbolo perfecto de la dictadura; el símbolo de un sistema político que no quiere renunciar a sus principios fundamentales, abusos codificados, arbitrariamente, en la guerra civil” (05-06-1980).

En la introducción a la edición italiana del libro, la Forest recordaba a todos los lectores italianos que Carrero Blanco había sido el hombre de confianza de Franco desde 1940. Su carrera había avanzado hasta la asunción de la delega de gran parte de las funciones ejecutivas: jefe de estado y presidente del gobierno prerrogativas hasta entonces propias del caudillo. A pesar de la paulatina pérdida de las facultades físicas y mentales de éste, el nombramiento aseguraba la línea continuativa del régimen dictatorial ya que, según la ley orgánica del estado, el cargo de presidencia del gobierno restaba en vigor durante cinco años. Así que, en la óptica de Agirre, la conspiración representaba un acto de justicia popular contra uno de los máximos responsables de treinta y cinco años de torturas y asesinatos: la eliminación de Carrero Blanco significaba un acto político de oposición al régimen fascista.

Según la Forest (que había leído el guión, pero que nunca había querido ver la película porque sus amigos le habían explicado que el argumento era muy esquemático) el resultado no era digno de Pontecorvo. Según ella el director había confiado únicamente en las palabras de Carrillo, cuando en realidad él había entrevistado nacionalistas vascos, independentistas catalanes y militantes de ETA (Torres, 1976:19): “Esta vez, como en todas mis otras películas, el trabajo ha sido elaborado tras una larga búsqueda de material y de una escrupulosa documentación. Hemos hecho con Pirro repetidos viajes a España, a la región vasca y al sur de Francia. De este modo entramos en contacto con algunos protagonistas de la operación. Gente perseguida, inútil decirlo, que vive en la clandestinidad” (Roca-Sastre, 1976:25).

Con la misma discreción de la Forest, Pontecorvo nunca ha dado detalles sobre sus interlocutores. Nunca ha hablado de Beñarán Ordeñana, alias el flaco *Argala*, ideólogo marxista-leninista del nacionalismo vasco y cabeza del comando Txikía. Nunca se había interesado en un *biopic* apologético del ejecutor real del atentado. Le importaba describir la lucha del ser humano por su liberación en todos los sentidos. Sentía gran interés por el deseo de rescate de un pueblo. El intento de defender sus raíces más profundas. La reivindicación frustrada de derechos elementales como el de hablar la propia lengua: “Yo he pretendido retratar cuatro personajes que me parecen arquetipos vascos en unas coordenadas históricas y sociales concretas. Para ello, he tomado elementos de las personas que he conocido, como el propio Argala, pero no de manera lineal, sino mezclando

características de uno y otro, intentando crear la imagen psicológica de cuatro seres humanos situados ante una situación extrema, tal como lo veo. Cuando iban a producir la película los americanos, con Pacino como protagonista, su personaje sí reflejaba de una manera más clara la personalidad de Argala tal como yo lo veía. Incluso creo que había un cierto parecido físico. El personaje actual que interpreta Poncela, recoge algunos elementos del tipo Argala, pero con añadidos que no figuraban en el personaje que iba a hacer Pacino. Por ejemplo, en el personaje actual de Poncela hay una matriz religiosa, una idea de lo absoluto casi místico, un sentimiento religioso de la vida que no aparecían en el personaje que iba a interpretar Al Pacino. En la primera versión del guión, muy anterior, por supuesto, al atentado de Anglet, Pacino-Argala moría víctima de un atentado fascista” (Unzueta, 1979).

Como ya había ocurrido en *La batalla de Argel*, la fase de documentación y preparación había sido la más lenta y rigurosa. Y como había ocurrido en *Queimada*, la coproductora asociada United Artists propone la participación de una *star*. En un primer momento, tanto al productor italiano Cristaldi como al mismo Pontecorvo (que después de los extravagantes caprichos de Marlon Brando se consideraba experto en este sentido), la propuesta parece interesante ya que aseguraba una distribución planetaria: “Se me pone el problema de decidir entre utilizar actores no profesionales para obtener un mayor verismo o, como se trata de un film de difícil interpretación porque hay mucha parte introspectiva, de carácter, de comportamiento existencial, que requiere una actuación más refinada, cambiar completamente el planteamiento y hacerlo con, por ejemplo, mi amigo De Niro que sería un personaje perfecto para el comandante del grupo, o con Pacino, otro actor extraordinario” (Torres, 1976:19).

Finalmente el intérprete de Michael Corleone había sido elegido como candidato principal. Pirro y Arlorio se habían concentrado en la redacción de un guión que le proporcionase cierto protagonismo, según una dirección que forzosamente chocaba con la idea de lucha colectiva de Pontecorvo: “En un principio el guión se pensó para Al Pacino y se iba a rodar con dinero americano. Tuve que adaptar el guión y darle a él más protagonismo. Yo acepte por la repercusión del filme, si Al Pacino trabajaba, pero no quiso hacerla al no tener, según él, la suficiente acción personal (Doueil, 1979)”.

Pero todas las reescrituras de Pirro y Arlorio (y sus disputas con Pontecorvo) no habían sido suficientes para regalar a Pacino un número de posas necesaria a justificar su viaje a Europa. Para compensar el retiro de la productora norteamericana (consecuente con la defección de Pacino), Pontecorvo se había planteado una coproducción con Canadá, con rodajes en Quebec, Madrid y Roma: Sutherland intentando reanudar un antiguo proyecto sobre el médico canadiense Norman Bethune héroe republicano de la guerra civil) tenía que ser un improbable Argala. Finalmente Cristaldi

consigue estipular un acuerdo con dos *partner*: los distribuidores parisinos de Action Film y la ibérica *Sabre Film*. El director ejecutivo de esta última Sámano ya se había adentrado en el territorio del cine político: acababa de estrenar, con discreto éxito *¡Arriba Hazaña!* (J. M. Gutierrez Santos, 1978). Poco antes había renunciado a producir justo un filme sobre el atentado a Carrero Blanco por la contemporánea puesta en marcha del proyecto *Comando Txikia* (J. L. Madrid, 1976) Esta última una cinta sin rigor de ningún tipo (Vidal, 1989), una versión derechista de los hechos (Gorina, 1980), donde cuatro terroristas maleantes hacen volar una caja de cerilla disfrazada de coche blindado, después de un cauto panegírico del ilustre almirante. Recuerda Sámano: “En junio de 1978 vinieron a España para tratar de montar la película. Probaron con productores más importantes que yo, pero no llegaron a un acuerdo. Finalmente decidieron someterme el proyecto. Hice traducir el guión que encontré llenos de anacronismos. Pero me interesó. Le sugerí a Pontecorvo algunas modificaciones y firmamos el contrato. Siempre me había interesado el tema, pero lo dejé correr cuando supe que José Luis Madrid realizaba una película sobre el mismo tema. Llevamos ya ocho semanas de rodaje de las doce que en total tendrá la película. Se han construido siete grandes decorados. El resto se hace en escenarios naturales en Madrid y en el País Vasco” (Torres, 1976:19).

Sin embargo, después de más de tres años de meticulosa preparación, Pontecorvo parecía haber perdido el entusiasmo inicial. Ni la inmejorable capacidad técnica del equipo autóctono (el 80% eran españoles, solo el director de fotografía Gatti y la script Montanari eran italianos), ni la inmejorable habilidad de Sacristán y Poncela, tampoco la belleza de Ángela Molina (salida de un lienzo de Julio Romero de Torres) le devolvían la alegría y la energía de los tiempos de Argel. Lo atormentaban pesantes dudas. El guión había sido cambiado y retocado más de quince veces, sin embargo las rutinarias incertidumbres de Pontecorvo habían sido oscurecidas por los contemporáneos acontecimientos del caso Moro (secuestrado el 16-3-1978 y asesinado el 9-5-1978). A pesar de que el momento y el contexto fuesen totalmente distintos, Pontecorvo temía que su película se pudiese leer como justificación de los actos terroristas de *le Brigate Rosse*. Al final decide adoptar la solución de englobar la trama conspirativa dentro de su marco histórico. Dar una perspectiva más objetiva, a partir de una distancia temporal. De esta forma la ligera simpatía que transpiraba de las dudas, de las reflexiones, de la psicología e del ingenio organizativo de los protagonistas, se atenuaba en el debate *a posteriori*: “El debate se recoge indirectamente: se dan elementos de opinión contrapuestos que pueden permitir al espectador juzgar con objetividad. Personalmente, sí, tengo una opinión, pero en el filme no aparece de forma muy acusada, sino como un elemento más que puede contribuir a que el espectador se forje una opinión con el máximo de datos. Mi opinión es que

la actividad armada, históricamente justificada en un momento dado, pasa en segundo plano desde el momento en que las masas disponen de otros instrumentos de expresión y actividad política. Pero no lo digo directamente en el filme, no es algo que aparezca de manera precisa. Digamos que yo voto por una posición, pero intento con ello zanjar la discusión, decir quién tiene la razón y quién no” (Unzueta, 1979).

Es cierto que la excesiva cautela de Pontecorvo sumada al afán didáctico de matriz rosselliniana han convertido *Ogro* en una síntesis esquemática de la violenta represión franquista, en una reducción *ad usum delphini*, quizás excesivamente tranquilizadora de la existencia de una organizada actividad terrorista que hoy en tiempo de democracia no puede justificarse bajo ningún concepto. Sin embargo, visto desde una distancia prudencial de tiempo (Millan, 1979) *Ogro* resulta más problemático y digno de discusión. En primer lugar, porque ha funcionado como *digest* para los no iniciados en el tema como era la gran parte del público italiano contemporáneo al periodo de la transición española. Secundariamente, porque, recordando muy de cerca los vilipendiados filmes de tesis, Pontecorvo impone un rechazo firme del terrorismo, sin argumentar en exceso la validez de su postura política. Una operación valiosa sintetizada brillantemente en la apostilla del historiador Romaguera: “Però del que si estem segurs, o així ho creiem, és que, sigui quina sigui la vàlua de la obra, l'espectador espanyol més que no pas qualsevol altre públic, s'hi ha d'interessar i no n'ha de sortir indiferent” (1980).

Con extrema transparencia y honestidad intelectual, Pontecorvo refleja en el evento español la realidad italiana. Realiza un film de sincera reflexión y debate. Se interroga sobre los discursos apoloéticos de la violencia terrorista, sobre quienes justifican (como arma de lucha contra la opresión) este recurso vergonzoso y abyecto. Un acto de cobardía que representaba y representa la estrategia operativa más lejana a los principios sociales internacionalistas. En este sentido *Ogro* representa los últimos rastros de un sueño de revolución imposible. La utopía de un posible cambio de todos y para todos muere tras fanatismos individuales. Actos criminales solitarios que han perdido el vínculo con las masas, han olvidado sus motivos humanitarios. Han enterrado sus ideales bajo las balas de las brigadas rojas (Brunetta, 2007:256).

BIBLIOGRAFÍA

- AGIRRE, Javier (1975), *Operazione Ogro*, Firenze, Alfani.
 BIGNARDI, Irene (2009), *Memorie estorte a uno smemorato*, Milano, Feltrinelli.

BRUNETTA, Gianpiero (2007), *Il cinema italiano contemporáneo*, Bari, Laterza.

DE LAS HERAS, Juan (1977), “Me interrogaban sobre un complot incomprensible”, *El País*, 2 de junio.

DOUEIL, Teresa (1979), “Gillo Pontecorvo, director de El túnel: para realizar la película tuve que documentarme con varias personas del País Vasco”, *La Vanguardia*, 4 de abril.

FILIPPINI, Enrico (1979), “Un orco strabico”, *La Repubblica*, 12 de octubre.

FILIPPINI, Enrico (1979), “Pontecorvo, hai sbagliato: il Paese Basco è un'altra cosa”, *La Repubblica*, 12 de octubre.

FOREST, Eva (1994), *Operación Ogro*, Hondarribia, HIRU S.L.

GHIRELLI, Massimo (1978), *Gillo Pontecorvo*, Firenze, La Nuova Italia.

GORINA, Alejandro (1980), “Operación Ogro de Gillo Pontecorvo”, *Guía del ocio*, 29 de junio.

MARTINI, Giacomo (2005), *Il cinema di Gillo Pontecorvo*, Cesena, Il Ponte Vecchio.

MILLAN, Juan (1979), “Gillo Pontecorvo habla de Ogro”, *La Calle*, 17 de septiembre.

Redacción (1973), “Ogro”. *Le Monde*, 21 de diciembre.

Redacción (1980), “Operación Ogro”, *El Periódico*, 5 de junio.

RIAMBAU, Esteve (1990), “ETA contra Carrero Blanco”, *Avui*, 15 de febrero.

ROCA-SASTRE, Elvira (1976), “Película sobre la muerte de Carrero Blanco”, *El Mundo*, 26 de septiembre.

ROMAGUERA, Joaquim (1980), “Ogro”, *Avui*, 1 de mayo.

TORRES, Juan (1976). “Con informes directos de ETA, Gillo Pontecorvo realizará Operación Ogro”, *Tele/exprés*, 30 de diciembre.

UNZUETA, Patxo (1979), “Pontecorvo. En el túnel intento mantener un tono objetivo”, *El País*, 8 de abril.

VIDAL, Nuria (1989), “Operación Ogro”, *El Periódico*, 9 de marzo.